Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/PELEFL
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ЭКФРАСИС МАДОННЫ В ЦИКЛЕ «ИТАЛЬЯНСКИЕ СТИХИ» А. БЛОКА

© 2024 г. Ю. Коварская, Н.Н. Арсентьева
Университет Гранады, Гранада, Испания
Дата поступления статьи: 01 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 07 июня 2024 г.
Дата публикации: 25 декабря 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-182-205

Аннотация: Статья посвящена анализу визуальных образов цикла «Итальянские стихи» А. Блока в свете эстетики ренессансного гуманизма. Данный подход выявляет переходный характер цикла как эволюцию от кризиса, вызванного утратой поэтом идеала Вечной Женственности, к формированию нового мировоззрения. Отход от платонического понимания мира выражен в «Итальянских стихах» через мотивы ренессансной идиллии: красоты природы, телесной предметности, дионисийства. Под влиянием изобразительного искусства Кватроченто, оказавшего значительное влияние на поэта во время поездки по Италии в 1909 г., в своих поисках он стремится к гармоническому дуализму в трактовке женского образа. Поэтические экфрасисы, основанные на интерпретации произведений фра Беато Анджелико, Ф. Липпи и ди Паоло Манни, играют важную роль в создании автором гуманистического образа Мадонны, в котором сливаются духовное и плотское начала (“Venus Coelestis” и “Venus Vulgaris”). В восприятии поэта Мария, как одиночная фигура на фресках, иконах и статуях, воплощает все естественное и прекрасное, что есть в женщине, вызывая у лирического героя не только благоговение, но и чувственное влечение к себе. В завершающих цикл стихотворных трансформативных экфрасисах, представляющих собой сложные по композиции жанровые сцены, поэт воспроизводит эпизоды агиографии Марии, основанные на идее сакрального брака, создавая впечатление космичности и двуплановости бытия.

Ключевые слова: «Итальянские стихи», Вечная Женственность, экфрасис Мадонны, эстетика Кватроченто.

Информация об авторах: Юлия Коварская — докторант кафедры греческой и славянской филологии, факультет философии и филологии, Университет Гранады, Кампус Картуха, 18071 г. Гранада, Испания.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4097-7839
E-mail: yuliak@ugr.es
Наталья Николаевна Арсентьева — доктор филологических наук, преподаватель по контракту доктора наук, кафедра греческой и славянской филологии, факультет философии и филологии, Университет Гранады, Кампус Картуха, 18071 г. Гранада, Испания. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5616-1589
E-mail: arsnat@ugr.es

Для цитирования: *Коварская Ю., Арсентьева Н.Н.* Экфрасис Мадонны в цикле «Итальянские стихи» А. Блока // Studia Litterarum, 2024. Т. 9, № 4. С. 182–205. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-182-205



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 4, 2024

EKPHRASTIC INTERPRETATION OF THE MADONNA IN A. BLOK'S "ITALIAN POEMS"

© 2024. Yulia Kovarskaya, Natalia N. Arsentieva
University of Granada, Granada, Spain
Received: March 01, 2024
Approved after reviewing: June 07, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Abstract: The article analyzes the visual imagery in A. Blok's "Italian Poems" through the lens of Renaissance humanism aesthetics. This perspective allows for an interpretation of the work as a transition from an expression of a crisis linked to the poet's loss of the ideal of the Eternal Feminine to a new worldview. The cycle reflects a departure from Platonic ideals, incorporating motifs of the Renaissance idyll, such as the beauty of nature, corporeal objectivity, and Dionysianism. Under the influence of the fine arts of the Quattrocento, which profoundly impacted him during a journey to Italy in 1909, the poet endeavors to attain a harmonious dualism in his depiction of the feminine image, thereby surmounting his creative crisis. Poetic ekphrasis, inspired by works of Fra Beato Angelico, F. Lippi, and Di Paolo Manni, plays a crucial role in crafting a humanistic image of the Madonna, merging spiritual and carnal elements ("Venus Coelestis" and "Venus Vulgaris"). In the poet's view, Mary, depicted as a solitary figure in frescoes, icons, and statues, embodies all that is natural and beautiful in a woman, evoking both awe and sensual attraction in the lyrical character. In the concluding transformative ekphrasis, which features complex genre scenes, the poet reproduces episodes from Mary's hagiography, based on the concept of sacred marriage, creating an impression of cosmic and dual existence.

Keywords: "Italian Poems," Eternal Femininity, ekphrasis of Madonna, Quattrocento aesthetics.

Information about the authors: Yulia Kovarskaya, Doctoral Candidate, Department of Greek and Slavic Philology, Faculty of Philosophy and Philology, University of Granada, Campus Cartuja s/n., 18071 Granada, Spain. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4097-7839
E-mail: yuliak@ugr.es
Natalia N. Arsentieva, PhD in Philology, PhD Contract Lecturer, Department of Greek and Slavic Philology, Faculty of Philosophy and Philology, University of Granada, Campus Cartuja s/n., 18071 Granada, Spain. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5616-1589
E-mail: arsnat@ugr.es

For citation: Kovarskaya, Yu., and N.N. Arsentieva. "Ekphrastic Interpretation of the Madonna in A. Blok's 'Italian Poems'." *Studia Litterarum*, 2024, vol. 9, no 4, pp. 182–205. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-182-205

Введение

Весной 1909 г. А. Блок совершил поездку в Италию, где пробыл два месяца, посещая древние гробницы, музеи, храмы. По возвращении, испытав прилив творческих сил, он реализовал свои впечатления и наброски в цикле «Итальянские стихи», продолжая работать над ним до 1913 г. В книге очерков об Италии «Молния искусств» (1909–1920) поэт высказал мысль о том, что желание записывать впечатления от природы, архитектуры и живописи Италии, а также потребность делиться ими с другими, было вызвано свойственной ему творческой формой восприятия окружающего мира. В отличие от умозрительного, художественное восприятие произведений искусства предполагает влияние множества факторов, включая душевное состояние поэта и совокупность связанных с ним жизненных событий. И хотя Блок считал самым естественным способом постижения искусства состояние безмятежности, редко достижимое в «спешке современной цивилизации», он признавал, что любое другое состояние, даже физической усталости или отягощенности житейскими перипетиями, открывает новые грани его восприятия. Это утверждение поэта подтверждает значение интермедиальности в литературе, позволяющей не только глубже постичь само воспроизводимое им произведение искусства, но и его способность быть отражением внутреннего мира автора, его эмоциональных переживаний. Поэтому экфрасис, «вербальная передача визуальной образности как элемент интермедиальной поэтики, является одним из важных инструментов воплощения авторского замысла [9, с. 46], источником порождения новых смыслов, вызывая некий смысловой взрыв» [24, с. 47].

В настоящее время хорошо изучена творческая история «Итальянских стихов» [3; 6; 8; 12], выявлена и прокомментирована связь изображенных поэтом памятников искусства с конкретными произведениям архитектуры и живописи [7; 11], сделаны глубокие наблюдения над поэтикой визуального образа у А. Блока и традиций итальянской живописи [11; 22]. Продолжая это начинание, рассмотрим более подробно в данной работе роль памятников итальянского зодчества и живописи в экфрасисах цикла в связи с продолжением в нем темы Прекрасной Дамы, на присутствие которой в «Итальянских стихах» в свое время указала Л. Гинзбург [4].

Тема Вечно Женственного занимала центральное место в творчестве Блока[1], наводя на раздумья о недолговечности земной красоты и нетленной духовной сущности женщины в контексте «софиологического» мировосприятия [18, с. 195]. Однако со временем, по замечанию О. Матич, девственно Прекрасная Дама его ранних стихов превращается «в роковую женщину, скрывающуюся под покрывалами и угрожающую поэту» [14, с. 102]. В произведениях Блока образ Вечной Жены начинал двоиться, обозначая черты обольстительницы, влекущей мужчину на путь падения. Этот мотив вызывал глубокий внутренний диссонанс у лирического героя Блока в циклах «Снежная Маска» и пьесе «Незнакомка», достигая кульминации в «Итальянских стихах».

Охваченный мрачным настроением, поэт представляет себе, как по ночной площади Св. Марка в Венеции неслышно проходит призрак танцовщицы Саломеи, несущей на черном блюде голову Иоанна Крестителя[2]. Упоминание Саломеи вело к размышлениям о порочной красоте женщины как о мощном инструменте манипуляции мужчиной, психологическом архетипе, культивируемом в европейском и русском модернизме [14]. Изображение отсеченной по воле Саломеи головы пророка, по мнению О. Матич, символизировало «мученичество поэта», чья душа была отделена от тела, но

1 Блок был не одинок в своих исканиях женского идеала. Тема Вечной Женственности в европейской живописи рубежа веков отмечена, в частности, в творчестве Густава Климта [37, p. 161].

2 По предположению О. Матич, этот образ навеян византийскими мозаиками в базилике Сан Марко в Венеции. Нельзя исключить и возможности влияния на творческое сознание Блока «Сцен из жизни святых Стефана и Иоанна Крестителя» (1452–1457) из собора Прато. В эпизоде под названием «Пир Ирода» итальянский художник изобразил атмосферу мучительной пустоты в зале. На одном конце зала слева стояла Саломея — танцовщица, на другом конце — справа — она же, передающая Ироду на подносе голову мученика, «что подчеркивало ужас преступления» [33, p. 54].

не только из-за его страха перед ее сущностью, «отражающей декадентский эрос» [14]. Отождествление душевного омертвения поэта с усекновением главы Иоанна Предтечи можно, по нашему мнению, трактовать как символ разрушения духовной миссии, заложенной в ранних творениях Блока, несущих в себе теургический смысл: возвещение о приближении эры Души Мира через образ Вечной Женственности, проявляющейся в различных обличиях. Поэт был угнетен невозможностью земного воплощения идеала Прекрасной Дамы, находясь под влиянием неоплатонического взгляда на падшую природу женской души в реальном мире. Однако в «Итальянских стихах» конфликт между целомудрием женщины и ее чувственной природой находит разрешение через обращение Блока к образу Мадонны в ранней ренессансной живописи, которая от иератических репрезентаций Мадонны шла к большей реалистичности. Новаторской особенностью цикла «Итальянских стихов» становится пересмотр поэтом концепции совершенной женской красоты и отношения к ней в свете творческих открытий тосканских художников Кватроченто благодаря знакомству с их творениями во время поездки по Италии, которой «принадлежала главная роль в возникновении и развитии культуры Возрождения» [21, т. 1, с. 682].

Нашей задачей является раскрытие значения визуальной образности цикла для более глубокого понимания творческого замысла Блока на основе принципов ренессансной эстетики. Для достижения этой цели будет проведен анализ ряда женских образов и мотивов любовной лирики «Итальянских стихов» в контексте художественных инноваций поэтов и живописцев эпохи Возрождения, чье творчество в различных аллюзивных формах присутствует в цикле.

Смена эстетической парадигмы. От внутреннего раскола к гармоническому дуализму

В ряде исследований цикл «Итальянские стихи» считается кризисным [7; 17; 10]. Однако, по мнению большинства критиков [12; 3; 22], поэт преодолевает сумрачное состояние, которое характеризует его лирического героя в начале цикла, обретая душевное равновесие и вдохновение. Как показывает Д. Магомедова, это подкрепляется путевыми заметками «Молния искусства», в которых сам автор расценивает итальянский опыт общения с художественным наследием Италии как «нисхождение» и «восхождение» [12, с. 214].

Считается, что визуальная поэтика Блока в «Итальянских стихах» формировалась в равной мере под влиянием итальянской живописи Средневековья и Возрождения, основанной на неоплатонизме и присущих ему эстетических принципах, к которым относится понимание творческого процесса как божественной эманации и превосходство духовного начала над материально-телесным [22, с. 243]. Однако это направление в искусстве Возрождения было не единственным, преодолеваясь, в частности, в художественной мысли Полициано, имя которого звучит в блоковском цикле. Поэт и ученый, творчество которого считается вершиной итальянского гуманизма, Полициано противопоставил теории эманации своего учителя неоплатоника Фичино теорию художественного мастерства и свободы художника от всех, в том числе и трансцендентных воздействий [26]. К тому же выводу приходит и русский исследователь В. Хлодовский: «...чрезмерно преувеличивать влияние фичинианского неоплатонизма на Полициано вряд ли правильно... Полициано оказалась чужда метафизика Фичино и Пико» [23, с. 77]. По мысли испанского критика творчества Полициано, его идеал, как и у многих поэтов и художников эпохи Возрождения, лежит не в области сверхчувственной реальности, а обращен в сторону идиллически прекрасной живой жизни. В его поэзии больше нет борьбы между идеальным и реальным миром, как у Петрарки: «Мир идей как будто идеально слился с материальным миром, воплощая самый изящный и беззаботный Золотой век. Его поэзия носит эстетический характер, сосредоточена на живописных образах и оказала значительное влияние на итальянскую литературу вплоть до наших дней» [29, p. 18]. Новаторство любовной лирики Полициано по отношению к его предшественникам тонко подмечена и В. Хлодовским: «Если для Петрарки весь мир был сконцентрирован в любимой женщине, то для Полициано любовь — это прежде всего одна из возможностей увидеть окружающий мир по-новому во всем его ярком, многокрасочном благоухающем великолепии. Прекрасная дама для него — почти всегда часть прекрасной природы» [23, с. 83]. По мнению ученого, для выражения нового мироощущения Полициано прибегает к мифологическому экфрасису. Описывая ворота дворца Венеры, сделанные искусным художником Вулкано, он не столько опирается на опыт современного ему изобразительного искусства, сколько сам формирует этот опыт: «Именно в царстве Венеры земной мир природы празднично ликует и переливается

всеми своими красками» [23, с. 92][3]. Высказывая мысль о влиянии Полициано на Боттичелли, исследователь приходит к выводу о формировании в поэзии и живописи Возрождения нового по сравнению с Античностью *гуманистического мифа* единства человека и природы, который был творчески воспринят также русскими поэтами эстетизирующего течения в русском символизме, достаточно вспомнить «дворец любви, незамкнутый каменной стеной» В. Брюсова как реплику «Сада Венеры».

Черты ренессансной поэтики идиллии со всей очевидностью проступают в блоковском цикле, знаменуя собой переход от туманной мистики к поэтике предметности. Эротические влечения лирического героя гармонируют с торжеством цветущей итальянской природы. Подобно канцонам *Deh udite un poco, amanti, Ben venga Maggio, Donne, di nuevo elmio cor s'ésmarrrito* Полициано, «Итальянские стихи» Блока проникнуты дионисийской стихией, эпикурейским, чувственным началом, просты и жизнерадостны. В противовес свойственной ему символической отрешенности от всего земного поэт переводит сюжет из условной мистики в обстановку реальной жизни, весеннего пробуждения природы и любви, изображая страстные чувства лирического героя в обрамлении пейзажа.

Отход поэта от неоплатонизма в «Итальянских стихах» обнаруживает себя и в поэтике, в области «телесной топографии» женщины, также связанной с ренессансной традицией. *Canone breve*, введенный сицилийской поэтической школой и Петраркой, ограничивал возможности творца, позволяя изображать не все части лица дамы, а наиболее благородные; напротив, *canone lungo* уделял внимание каждой отдельной части женского тела [30, p. 274–275]. Живопись и поэзия эпохи Возрождения дали Блоку образец внимания к деталям женского тела, заключающийся в традиции *canone lungo*, который признавал эстетическую ценность всех частей женского тела. Отвлекаясь от несовершенства лица женщины, он восхищается красотой ее шеи и загорелой спины. Новым эстетическим принципом становится для него эвдемонизм, истинное счастье от наслаждения красотой женского тела, а предназначение искусства он видит в том, чтобы «ценить жизнь

3 Сходные мотивы звучат и в стихах современника Полициано — поэта Микеле Марулло, писавшего на латыни. Так, в эпиграмме VII из книги II звучит призыв к Эрато, музе лирической и эротической поэзии, направить свои творческие усилия на воспевание Венеры, матери Любви. Эрато, которая свободно бродила по небесам, вдохновляясь искусством, теперь должна посвятить свою песню Венере [39, p. 49].

в мимолетных мелочах». Воплощения идеальной женственности поэт находит повсюду: в улыбках девушек, похожих на нимф, в чертах прелестной француженки на полотне, даже в женской ипостаси Флоренции, уподобленной «ирису нежному» в описании города как геральдического символа Девы Марии на ее статуе, установленной во флорентийском соборе Санта Мария де Фьоре в год его основания (1412 г.). Поэтому мы вынуждены не согласиться с тем, что «люди... Италии — и отраженные в цикле женские образы — <...> не рождают страстного вдохновения» [10, с. 281]. Напротив, не только рождают, но и вызывают у лирического героя эротический экстаз, который проецируется и на образ Мадонны.

В экфрасисе Мадонны у Блока проявляется особенность ренессансной поэтики, обозначенной М.М. Бахтиным как «народная образность», не объяснимая ни античными, ни средневековыми книжными источниками и слагавшаяся в долгом развитии неофициальной народной культуры еще до Ренессанса [1, т. 4, с. 518]. К ней относится одежда персонажей священной истории на картинах художников Ренессанса, характерная для жителей города и деревни того времени. Подобно Рафаэлю, который изображает на голове одной из Богородиц платок с бахромой, который носили крестьянки в окрестностях Рима, Блок украшает голову Девы Марии желтым платком, разубранным «сонными» красными маками как эротическими символами любовного транса[4]. Эти воображаемые детали, тем не менее связанные с реальными маками цветущих тосканских лугов, придают образу Мадонны яркость и живость, подчеркивая ее красоту, а глаза, широкие, «как небо», символизируют бесконечность и глубину. Создавая аллюзивный контекст, созвучный творчеству художников Ренессанса, поэт прибегает и к интересному композиционному решению, характерному для живописи Боттичелли [5, с. 223], который в своих полотнах помещает Святую Деву в центр композиции, подобно Венере, уравновешивая горнее и дольнее. Обращаясь к статуе Марии на горном перевале, в пространстве полей, в диалогическом «религиозном экфрасисе» (термин Н.Е. Меднис [15]), поэт молит позволить ему страстно твердить ее имя, выражая сильное, горячее чувство любви. Если в «Незнакомке» неземная Душа Мира, призванная заклинанием поэта, падучей звездой нисходит в земные пределы, меняя свою сущность, то

4 Об образе «плата» в поэзии А. Блока см.: [19].

в “Madonna da Settignano”, напротив, сам поэт, вечный искатель высшей красоты, совершает восхождение на гору, где происходит его долгожданная встреча с божественным в образе статуи Мадонны. Этот идеал находится в промежутке между небом и землей, совмещая в себе верх и низ, духовное и плотское.

“Venus Coelestis” и “Venus Vulgaris”, два лика Вечно Женственного в блоковском экфрасисе Мадонны

В искусстве Кватроченто возрождался античный идеал женской красоты, расходившийся с неоплатоническими представлениями: телесная привлекательность женщины вновь приобретала эстетическую ценность. Художники и поэты Ренессанса ставили ее в *центр творения*, видя в ней силу, способную пробудить глубокие чувства любви. Черпая вдохновение в античном понимании женского тела как символа идеального, божественного и вечного, они обращаются к воплощению его в образе Венеры, богини любви. По наблюдению американского филолога Ч. Демпси, Полициано создал экфрасис богини Венеры Анадиомены, изображенной древнегреческим живописцем Апеллесом, по мотивам нескольких античных эпиграмм, которые словесно воспроизводили утраченный оригинал, отождествляемый с архетипом статуи “Venus pudica”. Это описание натолкнуло Боттичелли на создание его знаменитой картины «Рождение Венеры» [28, p. 83–85].

Влияние Античности сказалось и на церковной живописи. Одним из первых стал изображать Мадонну в подражание античной статуе Венеры художник Кватроченто фра Беато Анджелико, ставя ее в эпицентр композиции, как статую, приближая к образу древней богини, чья роль заключалась в том, чтобы «очаровывать и возвышать» [25, p. 50]. В дальнейшем многие поэты и художники Высокого Возрождения стали воплощать идеал двойственности женской красоты через образы Небесной Венеры (“Venus Coelestis”) и Земной Венеры (“Venus Vulgaris”) [35], что позволяло преодолеть противоречия между духовным и физическим как проявление новой художественной тенденции восприятия Античности как «святой древности» в свете современной им философии. Не случайно эпитет «Беато» упомянут в центральной части блоковского цикла, где в ряде экфрасисов[5] появляется

5 «Не так же ли стучал топор, / В нагорном Фьезоле когда-то, / Когда впервые взор Беато / Флоренцию приметил с гор» [38, т. 3, с. 77].

образ его Мадонны из плоти и крови, лишенной религиозной отрешенности, наделенной чисто женской привлекательностью. Одновременно с введением в психологический сюжет образа Мадонны Блок прибегает к приему двойничества. Его лирический герой как бы перевоплощается в средневекового поэта-монаха, оба они имеют между собой нечто общее, а именно представление о неоднозначности восприятия женской красоты. Глаза Святой Девы стыдливо опущены, но впечатление невинности обманчиво, ибо она невольно возбуждает желание быть с ней «во власти ночи», качаясь «на морских волнах» [39, т. 3, с. 79]. Поэтому поэт-монах испытывает к Марии высокое благоговейное чувство, соединенное с «одухотворяющим его эросом» [16, с. 76]. В этом мы усматриваем влияние этики ренессансного гуманизма, в которой «оправдывалась плотская сторона человеческой природы и утверждался антиаскетизм, что служило основанием для критики монашества» [2, с. 482]. Здесь Блок приближается к традиции Высокого Возрождения, представленного такими художниками, как Тициан, который на картине «Любовь земная и любовь небесная» воплотил в символической форме слияние двух типов эроса, платонической любви в сочетании с силой природного влечения. В стихотворении «Глаза, опущенные скромно» обыгрывается также мотив Афродиты Пандемос, статуя которой была выставлена на всеобщее обозрение в древнегреческих храмах в целях государственного объединения аттических общин на основе религиозного чувства. Как образ богини в Античности, иконографический образ Мадонны в облике прекрасной женщины, созданный религиозными художниками Ренессанса, стал всенародным, доступным как монахам, так и мирянам. В этом, на наш взгляд, заключается смысл блоковских строк «Теперь — во всех церквах она / Равно — монахам и мирянам / На поруганье предана». Неся в себе чистое, светлое начало, иконописный образ Мадонны открыт всем, в том числе и взорам сластолюбцев, но как идеал открывается лишь поэту, тайному воздыхателю божественной красы. В своем двойнике Блок запечатлел драму, связанную с борьбой в его душе аскетически целомудренного отношения к женщине, к которому обязывал статус монаха, с чувством вожделения, естественным телесно-жизнерадостным восприятием женской красоты. Конфликт тем не менее разрешается молитвой героя Деве Марии с надеждой на снисхождение к его человеческой слабости.

В то время как средневековая теология преимущественно воспринимала Богородицу как сосуд для зачатия от Святого Духа, Блок тонко постигает инстинкт материнства во взглядах Богородиц, изображенных на иконостасах. В сумрачных залах базилик Сиены загадочно смотрят на поэта лики Мадонн, которые ласково «щурят длинные глаза», вглядываясь во мрак с одной только мыслью — защитить сына от зла мира. Не случайно в очерке «Вечер в Сиене» 1909 г. он снова обращается к образам этих Богородиц, ассоциируя их с простыми, немного лукавыми итальянками, наблюдающими за мирскими заботами своих мужей.

Поэтическая агиография Марии в экфрасисах *Благовещения и Успения*: тема сакрального брака

В работах итальянских мастеров внимание поэта привлекли только два сюжета, Благовещения и Успения, которые стали источниками одноименных стихотворений — экфрасисов — в то время как церковная иконография разрабатывала и другие эпизоды из жизни Богородицы. Так, პределла фра Беато Анджелико состояла из пяти панелей, на которых в хронологическом порядке были изображены сцены Рождества и Обручения, Благовещения и Поклонения волхвов, Представления в храме и Вознесения. С опорой на фрески художников раннего Возрождения поэт создает свою собственную версию агиографии Марии. Начинается она не с зачатия и рождества Богородицы, а с ключевого для Блока момента в ее земном житии — мистической встречи девственницы с неземным ангелом. Выбор поэтом только двух живописных эпизодов, связанных с житием Марии, чудесной встречи с архангелом и ее мирной кончины, не случаен, он основан на идее богообщения и цикличности жизненных процессов в природе и человеке.

«Благовещение»

Установлено, что стихотворение «Благовещение» является экфрасисом работы Джанниколы ди Паоло Манни середины 1490-х гг., написанной яичной темперой [22], в которой, по мнению искусствоведов, нашло отражение влияние умбрийской школы живописи[6]. У ее истоков находятся

6 В настоящее время находится в Вашингтоне. Схожая по сюжету и композиции фреска «Благовещение» фра Беато Анджелико отлична от панели ди Паоло Манни по степени выра-

творения фра Анжелико, автора алтарного образа «Благовещения», созданного для доминиканского монастыря во Фьезоле на основе апокрифических легенд из *Золотой легенды* [36]. Мотив встречи Марии с архангелом лег также в основу картины маслом «Благовещение» (1488–1490) Пьетро Перуджино, хранящейся в церкви Санта Мария Нуова в Фано.

Стихотворение «Благовещение» между тем является не столько герменевтикой фрески ди Паоло Манни, сколько оригинальным произведением изобразительного искусства, созданным поэтом средствами языка, с целью реализации собственной творческой задачи. Подобный экфрасис в литературно-теоретических исследованиях известен как «трансформативный», изображающий то, что «выходит за рамки картины, послужившей источником вдохновения» [27, p. 22]. Переход к трансформативному экфрасису означает, что Блок в значительной мере сам становится художником, живописуя словом.

На панели ди Паоло Манни Гавриил изображен еще более чувственным, чем у Перуджино, в глазах его заметна затаенная страсть. Однако, так же как и его предшественник, он не разрушает догмата о непорочном зачатии. В блоковском экфрасисе работы ди Паоло исключен мотив благой вести от Св. Духа, изображенный у художника в виде золотых лучей, направленных на Марию. Упраздняя этот трансцендентный, традиционный для религиозной живописи мотив, Блок сосредоточивает свое внимание на взаимоотношениях Гавриила и Марии. Приход архангела на землю изображен как объяснение в любви. Опираясь на художественные особенности трактовки темы Благовещения и Успения в умбрийской живописи так же, как ди Паоло Манни или фра Анджелико, Блок наделяет образы Гавриила и Марии человеческими переживаниями и чувствами, многократно усиливая их и доводя до экстаза.

Воссоздавая живой образ Мадонны как молодой женщины из Умбрии, согласно обычаю занимавшейся рукоделием, Блок раскрывает ее внутреннее состояниие: душа Марии полна неясных предчувствий и затаен-

зительности персонажей. Лица ангела и Марии у него не столь выразительны; они идеализированы, даже бесплотны, более соответствуя готике, чем Кватроченто. Кроме того, он вводит дополнительный библейский мотив искушения, отсутствующий у ди Паоло, изображая Эдем и намекая на связь между образами совершившей грехопадение Евой и Марией, воспринявшей божественную весть, исходящую от Духа Святого в виде золотых лучей. У ди Паоло все внимание сосредоточено на фигурах Гавриила и Марии.

ных надежд, так как с детства ее посещали странные мистические видения. Однако, как и все девушки ее возраста, Мария мечтает о любви, и эти первые эротические желания поэт символически передает через образ красных роз, вспыхивающих, как пламя, на оградах домов. Склоняясь к шелкам, она ткет свой узор, но внезапно явившийся с неба ангел нарушает ее одиночество. Видимо, пораженный чудесной и детальной техникой рисунка, а также интенсивностью примененных красок мастера из Перуджи, Блок прибегает к хроматической символике золотого и красного, сочетающей сакральное золотое с красным, пламенем страсти: «И внезапно — красные одежды / Дрогнули на золоте стены» [39, т. 3, с. 81]. Сакральна и сама женская красота, отраженная в эпитете «золото ресниц» [39, т. 3, с. 81].

Автор экфрасиса вводит новые живописные детали, которые возникают в его воображении в связи с интерпретацией Благовещения как встречи земной женщины с неземным гостем. Вступая с Марией в беседу, архангел обращается к ней не евангельскими словами Евангелия от Луки (1: 35), а исполненными страсти словами лермонтовского Демона, обращенными к Тамаре: «Здравствуй! Ты полна красы!» [39, т. 3, с. 81, 760]. Гавриил недвусмысленно дает понять, что ее целомудрие будет нарушено, и это приводит девушку в трепет: «И она дрожит пред страстной вестью, / С плеч упали тяжких две косы...» [39, т. 3, с. 81]. Здесь уже нет ни следа мягкой поэтичности, характерной для работ фра Анджелико, но есть смущение, присутствующее в работе ди Паоло Манни. Создавая образ Марии, итальянский художник передавал сложную психологию своей героини, выдающую смятение чувств и смирение. В экфрасисе Блока поющий ангел спускается все ниже, и взор Марии становится замутненным страстью. Не в силах поверить в то, что именно она избранница, в бессильном жесте закрывая рукою грудь, она не может ни встать, ни вздохнуть под тяжестью ангельских крыл. Блок передает многоцветность этих крыльев, которые у ди Паоло Манни имеют «красную подкраску с фиолетовыми пурпурными мазками на поверхности, состоящими из смеси лазурита, свинцовых белил и ультрамарина и украшенными полукруглыми бликами из сусального серебра» [31, p. 99]. Вопреки христианскому догмату непорочного зачатия, в следующей строфе Блок изображает сцену Благовещения как акт соития Марии и посланного к ней ангела, воспылавшего к Деве страстным чувством и нарушившим святой обет: «И тогда — незнаемою болью / Озарился

светлый круг лица... / А над ними — символ своеволья — / Перуджийский гриф когтит тельца» [39, т. 3, с. 81][7].

В последней строфе лирический герой в роли художника изображен тайным очевидцем любовного экстаза, который он расценивает как акт соединения божественной плоти с человеческой и потому имеющий сакральное значение, переданное через его слова на латыни “Profani, procul ite, / Hic amoris locus sacer est” [39, т. 3, с. 81].

Восприятие этого стихотворения как святотатственного в ранней критике, в частности у С. Маковского [13, с. 154], либо как «демонической сексуальности» [17], «демонизма сладострастия» [20], «кощунственно-эротической» кульминации падения поэта [10] в современных трактовках, противоречит, по нашему мнению, творческому замыслу Блока. Отходя от христианской парадигмы, он прибегает здесь к традиционной для ренессансной и античной эстетики мифологеме *«священного брака»* (*ἱερὸς γάμος*), примиряющей христианство с древним язычеством, а средневековое искусство — с новым художественным мировоззрением, возрождавшим античный мотив мистериального единства духа и плоти. Земной женщине, воспринявшей весть свыше и родившей дитя от Бога, как и всему в мире, также суждено было умереть. Поэтому поэтический диптих Блока завершается картиной погребения Марии и ее «восхищением» в мир иной, оптимистически разрешая тем самым ключевую в цикле тему смерти и бессмертия.

«Успение»

Стихотворение «Успение» является продолжением поэтического мифа Мадонны у Блока в форме экфрасиса фрески «Смерть Девы Марии» Филиппо Липпи (1467–1469), флорентийского художника, почти исключительно изображавшего сцены из жития Пресвятой Девы на основе *Золотой легенды* Иакова Ворагинского [37]. Название фрески связано с одной из версий позднего марианского богословия о смерти Девы Марии с последующим ее вознесением[8]. Фреска располагалась на апсиде за трансептом,

7 Эрос в образе хищной птицы из средневековых бестиариев был характерен для любовной лирики треченто [32, p. 78].

8 В латинском предании “Mors Beatae Mariae Virginis” Богородица возносится на небо к Богу Отцу в сопровождении ангелов. Блок следует восточному изводу легенды, озаглавливая стихотворение «Успение» (“Dormition”). По другой версии марианского богословия, Мария вознеслась нетленной из этого мира в славу небесную.

совмещенным с центральным нефом в Успенском кафедральном соборе Сполето. По мнению историков искусства, основой фигуративного гения Липпи как художника было то, что он умел затронуть первичные чувства и эмоции, проистекающие из бездонной глубины человеческой психики, передавая в эпизодах священной истории живые земные чувства и страдания [33]. Поэтому при внешнем сходстве композиций Липпи и русского поэта, объединенных мистериальным значением происходящего, они содержат существенные отличия, отмеченные О. Кузнецовой [11]. Рассмотрим их более подробно.

Ренессансные художники уделяли большое внимание бытовой и природной среде. В картине Липпи Блока привлек прежде всего ландшафтный фон сцены погребения усопшей Девы, обрамленной буколическим пейзажем как открытым, кажущимся беспредельным, пространством, которое воплощает единение мира идеального и мира реального. На фреске итальянского мастера мы видим типичную горную местность Тосканы без элементов церковной архитектуры, где посреди зеленой долины на переднем плане в гробу, покрытом красной плащаницей, лежит уже пожилая Мария. Перед ней — две скорбящие женщины, лицом обращенные к зрителю. В сцене прощания с Марией присутствуют и те, кто знал ее на земле, и высшие силы. Мария умерла с выражением умиротворения и покоя, может быть даже усталости, на лице. Над ней склонились ангел и мужи, облаченные в богатые одежды, в их числе — цари, стоящие в изголовье, а у ног — простые люди. В отличие от Липпи, Блок сводит к минимуму фигуры у гроба. Сохраняя эффект присутствия архангела Гавриила при успении, он запечатлевает чувства, которые испытывает ангел, явившийся Марии в юности, а теперь уже состарившийся. Если на фреске Липпи архангел лишь сжимает руки в мольбе, то у Блока он, «уже не шумный и не ярый», как в день Благовещения, влагает ей в руки белые цветы (лилии), традиционный символ чистоты Девы Марии.

Отличаются композиции и по способу расположения людей в пространстве. У Липпи волхвы находятся рядом с гробом в изголовье, у Блока же на место погребения приходят только их тени. Волхвы уже пребывают в ином мире, но они живы, и их души присутствуют при погребении, чтобы почтить память Марии, как когда-то чтили Младенца Бога, к которому привела их вифлеемская звезда.

Освятив в идеальном образе Марии притягательную женскую красоту в сочетании с добродетелью, поэт сделал божественным в своем художественном мире физическую любовь как источник жизни на земле и одновременно духовного преображения.

Прощание с Марией изображено в вечернее время, и сакральность этого часа подчеркнута золотым отблеском солнца на вершинах гор. О беге времени говорит и то, что пастухи, сгонявшие когда-то в день рождества Младенца Бога с гор стада, теперь уже седые. Хронотоп в экфрасисе «Успения» динамичен. Цикличность жизни у Блока проступает и в изображении суточного движения времени. День успения клонится к вечеру, переходящему в ночную мглу, соединяя временное с вечным. Окружающее пространство приобретает вневременной сакральный смысл, когда космос в промежутке между вечерним и утренним часами наполняется звездами и нимбами ангелов и святых. В результате создается эффект *двоемирия,* который несет в себе идею вечной жизни духа и вечно обновляющейся природы. Цикл человеческой жизни, в идеале стремящейся к совершенству, не тождественен природному циклу, где все повторяется без изменения. Он несет в себе не только обновление, но и преображение. Образ «смертного ангела» в экфрасисе мифологизирован, будучи заимствован Блоком из апокрифического сборника V в. *Transitus Mariæ*: согласно преданию, Мария встречает на Елеонской горе ангела, также ставшего персонажем ренессансной живописи[9], который подает ей пальмовую ветвь с дерева жизни и сообщает о ее скорой смерти. Встреча смертного человека, мужчины или женщины, с богами или посланцами богов в античной мифологии считались благодатными, так как даровали людям бессмертие. В данном случае в экфрасисе картины Липпи происходит трансцендентный акт: преображение души Марии в бессмертную, причастную к вечной жизни в раю, — можно догадаться, что ангел восхитит душу Марии на небо, где она пребудет вечно. Горизонтальная координата пути заканчивается, и начинается вертикальная, трансцендентная. Сакральность пространства, в котором находится теперь герой, визуально описывается вертикальным поднятием на высоту: из леса до «далеких вершин», долин, гор и выше, к «крутым оврагам».

Кроме того, к основной христианской теме вознесения Марии поэт подключает знания из области древних аграрных религий. Обращает на

9 Как на панели со сценами из жизни Марии в Сиенском соборе, к примеру.

себя внимание то, что Блок изображает лежащую в гробу Марию помолодевшей. Превращение старухи в молодую женщину в мифологии северных стран знаменовало собой омоложение земли новым, молодым королем. Видимо, поэтому «Успение» завершается картиной весеннего возрождения земли. Блок прибегает здесь к поэтике контраста живого и мертвого, оттеняя, как и на фреске Липпи, безжизненность скал зеленью долины, где, как бы в противовес смерти, на горных склонах триумфально продолжается жизнь: «поет ручей, цветет миндаль». В данном мотиве, несомненно, возрождается магический смысл сакрального брака, заключенного мужским божеством со смертной, дающий власть над природой. В древности считалось, что подобное брачное соединение является залогом ежегодного циклического процесса обновления природы [17]. Таким образом, встреча с небесным гостем даровала земной женщине бессмертие, возрождая землю к новой жизни в ее цикличности. Здесь налицо перекличка с метафорой весны в глазах равеннских девушек, традиционно соотнесенная с плодородием, что верно подмечено Д. Пирогом [34]. Кроме того, в композиции «Успения» просматривается гуманистический миф гармонии человека и природы как свойство ренессансной живописной эсетики, о котором шла речь выше.

Художник, запечатлевший в красках встречу божественного и земного как миг любви, также удостоен вечности, а его имя — земной славы. Поэтому блоковский цикл завершается эпитафией Полициано на смерть Филиппо Липпи в функции интертекста.

Заключение

Осмысливая преходящий характер и амбивалентность эротизированного образа женской красоты, Блок ищет пути разрешения его противоречивости. Как очарованного странника, жажда новизны ведет его по Италии, где он окунается в суету городов и жизненные просторы, запечатлевая в памяти тонущий в голубоватой дымке заката город и умбрийские дали. Взаимосвязь внутренних переживаний с образами ренессансной культуры открывает перед ним новые горизонты, отражающие процессы внутренних изменений, затрагивающих душу лирического героя. Тема демонизма чувственной женской природы в творческом сознании поэта сменяется мыслью о ее сакральности. Итальянские художники навели Блока на мысль счаст-

ливого соединения христианской религии с древними аграрными культами матери-земли. Это открытие знаменовало переоценку ценностей. Цикл наполнен конкретно-чувственными образами. Не случайно в нем содержится аллюзия к роману Данте «Новая жизнь» (“Incipit vita nova”, 1292–1295), из которого Блок берет на вооружение *мотив внезапного изменения всей жизни* благодаря встрече с женским образом, в котором гармонично соединяется духовное и плотское. Это происходит благодаря новому творческому импульсу, исходящему из неувядающего искусства Итальянского Возрождения, в центре которого находится образ Мадонны.

Список литературы

Исследования

1 *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Языки славянских культур, 2008.

2 *Брагина Л.М.* Гуманизм // Культура Возрождения. Энциклопедия: в 2 т. М.: РОССПЭН, 2007. С. 477–478.

3 *Быстров В.Н.* Италия — «другая родина» Блока (Предыстория и интерпретация «Итальянских стихов» // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 266–270.

4 *Гинзбург Л.* О лирике. 2-е изд., доп. Л.: Сов. писатель, 1974. 407 с.

5 *Дажина В.Д.* Боттичелли // Культура Возрождения. Энциклопедия: в 2 т. М.: РОССПЭН, 2007. С. 222–225.

6 *Даниэлян Э.С.* Италия в рецепции русских символистов (В. Брюсов, А. Блок, Вяч. Иванов) // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 219–227.

7 *Дзуцева Н., Кулигина В.* А. Блок. Вяч. Иванов: мифологема Италии // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 297–309.

8 *Игошева Т.В.* «…Читаю книги о Возрождении и вычитал много замечательного»: о блоковском восприятии Италии после итальянской поездки 1909 г. // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 266–274.

9 *Кантор К.М.* Живопись в проекте западноевропейской культуры// Тысячеглазый Аргус. Искусство и культура. Искусство и религия. Искусство и гуманизм. М.: Искусство, 1990. 520 с.

10 *Кошемчук Т.А.*, *Самарина М.* Лирический цикл А.А. Блока «Итальянские стихи»: поэтическая рецепция Италии и кульминация периода «антитезы» // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 1. С. 276–301. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-276-301

11 *Кузнецова О.А.* Блок и Фра Филиппо Липпи // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 247–257.

12 *Магомедова Д.М.* Книга А. Блока «Молния искусства»: проблемы композиции и издания // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 208–218.

13 *Маковский С.* На Парнасе «Серебряного века». Нью-Йорк: Орфей, 1986. 363 с.

14 *Матич О.* Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: сб. ст. и материалов / сост. М.М. Павлова. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 90–121.

15 *Меднис Н.Е.* Религиозный экфрасис в русской литературе // Критика и семиотика. Новосибирск, 2006. № 10. С. 58–67.

16 *Мочульский К.В.* Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов / сост. авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М.: Республика, 1997. 479 с.

17 *Пайман А.* Ангел и камень. Жизнь Александра Блока: в 2 кн. М.: Наука, 2005. Кн. 2. 280 с.

18 *Полонский В.В.* Русская «дантеана» рубежа веков: к вопросу о типологии рецепции классического наследия в культуре модернизма // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 194–207.
19 *Рылова А.Е.* Плат/Платок в лирике и драме «Песня Судьбы» А. Блока // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 194–207.
20 *Седакова О.* В поисках взора: Италия на пути Блока // Поэтика. М: Русский Фонд Содействия Образованию и Науки, 2010. С. 277–289.
21 *Соловьев С.В.* Изобразительное искусство и архитектура // Культура возрождения. Энциклопедия: в 2 т. М.: РОССПЭН, 2007. С. 681–691.
22 *Титаренко С.Д.* Поэтика визуального образа у А. Блока и традиции итальянской живописи Средневековья и Возрождения // Шахматовский вестник. 2010. № 10–11. С. 228–246.
23 *Хлодовский Р.И.* Гуманизм, народная традиция и классический ренессансный стиль в поэзии Анджело Полициано // Средние века. 1984. № 47. С. 72–99.
24 *Яценко Е.В.* «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.
25 *Argan G.C.* Fra Angelico. Madrid: Casimisro libros, 1955. 104 p.
26 *Coleman J.K.* “Furor and Philology of Angelo Poliziano”. New worlds and the Italian renaissance contributions to the history of European intellectual culture. Leiden; Boston: Brill, 2012. P. 251–290.
27 *De Armas F.* Ekphrasis in the Age of Cervantes. New York: Bucknell UP, 2005. 241 p.
28 *Dempsey Ch.* The Early Renaissance and Vernacular Culture. Harvard University Press, 2012. 384 p.
29 *Farran y Mayoral I.* Prólogo // Angelo Poliziano. Barcelona: Yunque, 1940. 101 p.
30 *García Pérez M.I.* El concepto de la belleza en la obra de Agnolo Firenzuola. Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética. 2021. No. 19. P. 266–278.
31 *Higgitt C., Spring, M., Reeve, A. and Syson L.* Working with Perugino: The Technique of an Annunciation attributed to Giannicola di Paolo. National gallery Technical Bulletin. Renaissance. Siena and Perugia. 1490–1510. London: Yale University Press, 2006. Vol. 27. P. 96–110.
32 *Mallette K.* The Kingdom of Sicily, 1100–1250. A Literary History. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005. 224 p.
33 *Paolucci A.* Filippo Lippi. Milano: Giunti Editore, 2007. 50 p. (Dossier d’Art, 234)
34 *Pirog G.* Aleksandr Blok’s italianskie stikhi. Confrontation and Disillusionment. Slavika Publischers Inc.Columbus, 1983. 203 p.
35 *Tonelli L.* L’amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento. Florencia, Sansoni, 1933. 323 p.
36 *Vorágine, S. de la.* Prefacio del doctor Graesse. La leyenda dorada. Madrid: Alianza Editorial, 1996. 496 p.
37 *Whitford F.* Klimt. Destino Thames and Hudson, 1992. 215 p.

Источники

38 *Блок А.А.* Собр. соч.: в 20 т. М.: Наука, 1997.

39 *Marrullo M., Poliziano A., Sannazzaro J.* Poesie Latine. Milano; Napoli: Einaudi Editore, 1964. Vol. 2. 170 p.

References

1 Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [*Collected Works: in 7 vols.*]. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2008. (In Russ.)

2 Bragina, L.M. "Gumanizm" ["Humanizm"]. *Kul'tura Vozrozhdeniia. Entsiklopediia: v 2 t.* [*Renaissance Culture. Encyclopedia: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia Publ., 2007, pp. 477–478. (In Russ.)

3 Bystrov, V.N. "Italiia — 'drugaia rodina' Bloka (Predystoriia i interpretatsiia 'Ital'ianskikh stikhov'." ["Italy, Blok's 'Other Homeland' (Background and Interpretation of 'Italian Poems'."] *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 266–270. (In Russ.)

4 Ginzburg, L. *O lirike* [*About Lyrics*]. 2nd ed., rev. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1974. 407 p. (In Russ.)

5 Dazhina, V.D. "Botticheli" ["Botticheli"]. *Kul'tura Vozrozhdeniia. Entsiklopediia: v 2 t.* [*Renaissance Culture. Encyclopedia: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia Publ., 2007, pp. 222–225. (In Russ.)

6 Danielian, E.S. "Italiia v retseptsii russkikh simvolistov (V. Briusov, A. Blok, Viach. Ivanov)" ["Italy Perceived by Russian Symbolists (V. Brusov, A. Blok, Vyach. Ivanov"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 219–227. (In Russ.)

7 Dzutseva, N., and V. Kuligina. "A. Blok. Viach. Ivanov: mifologema Italii" ["A. Blok and Vyach. Ivanov: The Mythologeme of Italy"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 297–309. (In Russ.)

8 Igosheva, T.V. "'...Chitaiu knigi o Vozrozhdenii i vychital mnogo zamechatel'nogo': o blokovskom vospriiatii Italii posle ital'ianskoi poezdki 1909 g." ["'...I Am Reading Books on the Renaissance and Have Read Many Wonderful Things': On Blok's Perception of Italy After the Italian Trip"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 266–274. (In Russ.)

9 Kantor, K.M. "Zhivopis' v proekte zapadnoevropeiskoi kul'tury" ["Painting in the Project of Western European Culture"]. *Tysiacheglazyi Argus. Iskusstvo i kul'tura. Iskusstvo i religiia. Iskusstvo i gumanizm* [*Thousand-Eyed Argus. Art and Culture. Art and Religion. Art and Humanism*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 520 p. (In Russ.)

10 Koshemchuk, T.A., and M. Samarina. "Liricheskii tsikl A.A. Bloka 'Ital'ianskie stikhi': poeticheskaia retseptsiia Italii i kul'minatsiia perioda 'antitezy'." ["The Lyrical Cycle of A.A. Blok 'Italian Poems': Poetic Reception of Italy and the Culmination of the Period of 'Antithesis'."] *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 276–301. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-276-301 (In Russ.)

11 Kuznetsova, O.A. "Blok i Fra Filippo Lippi" ["Blok and Fra Filippo Lippi"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 247–257. (In Russ.)

12 Magomedova, D.M. "Kniga A. Bloka 'Molniia iskusstva': problemy kompozitsii i izdaniia" ["A. Blok's Book 'The Lightning of Art': Problems of Composition and Edition"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 208–218. (In Russ.)

13 Makovskii, S. *Na Parnase "Serebrianogo veka"* [*On Parnassus of the "Silver Age"*]. New York, Orfei Publ., 1986. 363 p. (In Russ.)

14 Matich, O. "Pokrovy Salomei: eros, smert' i istoriia" ["Veils of Salome: Eros, Death and History"]. *Erotizm bez beregov: sbornik statei i materialov* [*Eroticism Without Shores: Collection of Articles and Materials*], comp. M.M. Pavlova. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2004, pp. 90–121. (In Russ.)

15 Mednis, N.E. "Religioznyi ekfrasis v russkoi literature" ["Religious Ekphrasis in Russian Literature"]. *Kritika i semiotika*, no. 10, 2006, pp. 58–67. (In Russ.)

16 Mochul'skii, K.V. *Aleksandr Blok. Andrei Belyi. Valerii Briusov* [*Alexander Blok. Andrei Bely. Valery Bryusov*], comp., foreword and comm. by V. Kreid. Moscow, Respublika Publ., 1997. 479 p. (In Russ.)

17 Paiman, A. *Angel i kamen'. Zhizn' Aleksandra Bloka: v 2 kn.* [*The Angel and the Stone. The Life of Alexander Blok: in 2 books*], book 2. Moscow, Nauka Publ., 2005. 280 p. (In Russ.)

18 Polonskii, V.V. "Russkaia 'danteana' rubezha vekov: k voprosu o tipologii retseptsii klassicheskogo naslediia v kul'ture modernizma" ["Russian 'Danteana' at the Turn of the Century: On the Question of the Typology of Reception of the Classical Heritage in the Culture of Modernism"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 194–207. (In Russ.)

19 Rylova, A.E. "Plat / Platok v lirike i drame 'Pesnia Sud'by' A. Bloka" ["Plat / Platok in the Lyrics and Drama 'Song of Fate' by A. Blok"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 194–207. (In Russ.)

20 Sedakova, O. "V poiskakh vzora: Italiia na puti Bloka" ["In Search of the Gaze: Italy on Blok's Way"]. *Poetika* [*Poetics*]. Moscow, Russkii Fond Sodeistviia Obrazovaniiu i Nauki Publ., 2010, pp. 277–289. (In Russ.)

21 Solov'ev, S.V. "Izobrazitel'noe iskusstvo i arkhitektura" ["Fine Art and Architecture"]. *Kul'tura vozrozhdeniia. Entsiklopediia: v 2 t.* [*Renaissance Culture. Encyclopedia: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia Publ., 2007, pp. 681–691. (In Russ.)

22 Titarenko, S.D. "Poetika vizual'nogo obraza u A. Bloka i traditsii ital'ianskoi zhivopisi Srednevekov'ia i Vozrozhdeniia" ["Poetics of A. Blok's Visual Image and the Traditions of Italian Painting of the Middle Ages and the Renaissance"]. *Shakhmatovskii vestnik*, no. 10–11, 2010, pp. 228–246. (In Russ.)

23 Khlodovskii, R.I. "Gumanizm, narodnaia traditsiia i klassicheskii renessansnyi stil' v poezii Andzhelo Politsiano" ["Humanism, Folk Tradition and Classical Renaissance Style in the Poetry of Angelo Poliziano"]. *Srednie veka*, no. 47, 1984, pp. 72–99. (In Russ.)

24 Iatsenko, E.V. "'Liubite zhivopis', poety…'. Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaia model" ["'Love Painting, Poets…'. Ekphrasis as an Artistic and Worldview Model"]. *Voprosi filosofii*, no. 11, 2011, pp. 47–57. (In Russ.)

25 Argan, Giulio Carlo. *Fra Angelico*. Madrid, Casimisro libros, 1955. 104 p. (In Spanish)
26 Coleman, James K. "Furor and Philology of Angelo Poliziano." *New Worlds and the Italian Renaissance Contributions to the History of European Intellectual Culture*. Leiden, Boston, Brill, 2012, pp. 251–290. (In English)
27 De Armas, Frederick A. *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. New York, Bucknell UP., 2005. 241 p. (In English)
28 Dempsey, Charles. *The Early Renaissance and Vernacular Culture*. Harvard, Harvard University Press, 2012. 384 p. (In English)
29 Farran y Mayoral, Josep, editor. *Angelo Poliziano*. Barcelona, Yunque, 1940. 101 p. (In Spanish)
30 García Pérez, María-Isabel. "El concepto de la belleza en la obra de Agnolo Firenzuola." *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, no. 19, 2021, pp. 266–278. (In Spanish)
31 Higgitt, Catherine, Marika Spring, Anthon Reeve, and Luke Syson. "Working with Perugino: The Technique of an Annunciation attributed to Giannicola di Paolo." *National gallery Technical Bulletin. Renaissance. Siena and Perugia. 1490–1510*, vol. 27. London, Yale University Press, 2006, pp. 96–110. (In English)
32 Mallette, Karla. *The Kingdom of Sicily, 1100–1250. A Literary History*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005. 224 p. (In English)
33 Paolucci, Antonio. "Filippo Lippi." Milano: Giunti Ediditore, 2007. 50 p. (Dossier d'Art, 234) (In Italian)
34 Pirog. Gerald. *Aleksandr Blok's Ital'yanskie stikhi. Confrontation and Disillusionment.* Columbus, Ohio, Slavika Publ., 1983. 203 p. (In English)
35 Tonelli, Luigi. *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*. Firenze, Sansoni, 1933. 323 p. (In Italian)
36 Vorágine, Santiago. *Prefacio del doctor Graesse. La leyenda dorada*. Madrid, Alianza Editorial, 1996. 496 p. (In Spanish)
37 Whitford, Frank. *Klimt*. Barcelona, Destino, Thames and Hudson, 1992. 215 p. (In Spanish)